

Орфея, но в возможности изменить окружающих к лучшему посредством самопожертвования.

Такая двойственность образа Океанид перекликается с дуализмом менад, стремящихся физически “растерзать” Орфея. В классическом мифе Орфей погибает от рук менад из-за своего отказа участвовать в их веселых праздниках. В ивановской интерпретации, однако, причина смерти Орфея, как говорилось выше, принципиально иная. Когда Орфей, выбрав путь гораздо более трудный, нежели ему предлагали Океаниды, становится богом - носителем Света и жертвенного начала тоже, он тем самым уподобляется другому богу, растерзанному и воскресшему.

Такая аналогия судеб Орфея и Диониса изменяет статус менад: они растерзали Орфея, улучив “полноты верховный миг”, т.е. в момент наивысшего рассвета преображающего божественного дара затем, чтобы преображение мира повторялось. Менады, таким образом, одновременно и носители смерти, и необходимая сила для преобразования бытия.

Итак, Вяч. Иванов определяет созидательный акт творчества как некую жертвенность во благо миру. И, если “светлоризый Аполлон” - это символ гармонизированного бытия, то все же главенствующее условие его появления - растерзание Вакха. Поэтому Орфей-Поэт для Вяч. Иванова - “растерзанный”, а Аполлон - “влюбленный”, блаженствующий в уже созданном мире радости, счастья, благодати (“Аполлон влюбленный”). Так Вяч. Ивановым утверждается онтологическая необходимость Художника-созидателя, который не только утверждает в творчестве абсолютные духовные ценности, но преображает в соответствии с ними косную материю.

И. К. Феоктистова
Омск

МИФОЛОГИЧЕСКИЕ МОТИВЫ УРАЛЬСКИХ ПРЕДАНИЙ

Уральская научная школа по изучению региональной несказочной прозы по праву занимает одно из ведущих мест в отечественной фольклористике. Трудно переоценить вклад ученых УрГУ по собиранию, сохранению, публикации и исследованию преданий. Масштабы этой работы вызывают уважение и желание принять ее за образец. Однако богатство местной традиции таково, что, несмотря на ряд проведенных исследований, до сих пор некоторые аспекты изучения преданий остаются в тени. Например, не было проведено специального

исследования, посвященного жанрообразующей роли мифологических мотивов в преданиях.

Между тем анализ материалов, опубликованных в сборниках, а также цитируемых в работах фольклористов, даже без привлечения архивных данных, показывает наличие не просто отдельных разнородных мотивов, выполняющих орнаментальную роль или являющихся реликтовыми в записях XX века, а система мифологических мотивов, проявляющейся в совокупности текстов. Например, мифологический образ Горной хозяйки может быть связан с выявленным В. П. Кругляшовой образом женщины, способной обнаруживать золото, "чувствовать его жар". Азовка, являющаяся одним из воплощений Горной хозяйки, фигурирует, как уже отмечалось, в преданиях о Пугачеве, где она является хранительницей клада, то есть фактически сохраняет функцию Хозяйки. Она может стать выше горы, т.е. взметнуться, как "столб пламени", указывающий на месторождение золота. С другой стороны, Азовка - "жена" Пугачева, образ которого неоднозначен в устной традиции и может получать трактовку не социального защитника, но и разбойника. Мифологическая основа образа разбойника обстоятельно рассмотрена В. К. Соколовой. Сами сокровища земных недр ведут себя почти так же, как клад: "перед тем как открыться талану" резко возрастает напряжение, проявляющееся в звуках, свечении, появлении необычных существ антропо- и зооморфного облика. В связи с этим неудивительна судьба первооткрывателей месторождений: грядущие несчастья как бы запрограммированы их находками. Мотив "клада" включается в тексты об исчезнувших аборигенах (чудь). Такое включение закономерно, поскольку образ чуди представляет собой систему мифологических мотивов, что было доказано автором в ряде публикаций. В свою очередь мотив гибели чуди связывается с приходом Ермака и т.д.

На наш взгляд, связующим звеном является Земля, которая в преданиях не есть просто почва, но представляет собой средоточие нижнего мира. Все персонажи преданий, так или иначе связанные с Землей, получают мифологическую трактовку, будь то исторические личности, исчезнувшие народы, сокровища и клады, их "хозяева", а также животные (змей, ящерицы). Мифологизм ярче всего проявляется в образах кладов, сокровищ, животных, сложнее его обнаружить в текстах, рассказывающих об отдельных людях или о народах.

Изучение системы мифологических мотивов в местных преданиях, на наш взгляд, даст наилучшие результаты, если будут

привлечены сравнительные материалы, поскольку русская несказочная проза Урала составляет часть общей русской традиции, а также развивается во взаимодействии с местными национальными традициями.

Т. О. Фролова
Курган

СПЕЦИФИКА ЖАНРА КИНОСЦЕНАРИЯ **(экранизация литературного произведения)**

Экранизация - особый вид киносценария, поэтому она должна обладать общими признаками жанра: ограниченность объема (концентрация действия, лаконизм в обрисовке характеров и ситуаций), динамика действий (внешняя и внутренняя), своеобразие развития драматического конфликта и сценарного диалога, изобразительность литературного языка и др. Но в то же время экранизация отличается от оригинального сценария тем, что ее первооснова - художественный текст. Фильм-экранизация даже при максимальной близости к первоисточнику качественно от него отличается: это явление другого искусства. Литературоведению интересно и формальное сопоставление двух произведений - романа и сценария, и сличение содержания, идейных пластов и проблематики. Элементами успеха экранизации являются: художественная структура исходного материала, соответствие "киноязыка" стилистике литературного оригинала и идейно-эстетическая позиция, профессиональное мастерство экранизатора. В связи с этим при трансформации литературного произведения в сценарии будет неизбежно пройдено два этапа: этап драматизации и этап стилизации художественного текста. Именно таким путем шел Ю. Тынянов при создании в 1926 году сценария немого фильма "Шинель". В своей работе экранизатор поступил очень нетрадиционно, он насытил жизнь "вечного титулярного советника" событиями, которых нет в повести, а героя драматизировал "в том плане, которого не дано у Гоголя, но который как бы подсказан манерой Гоголя" (Ю. Тынянов). Первая половина сценария основывается на "Невском проспекте" и "Повести о том, как поссорились Иван Иванович и Иваном Никифоровичем" и повествует о молодости Башмачкина, его любви к прекрасной незнакомке, о подлоге и унижении бедного чиновника. Свободно обращаясь с литературным материалом, сценарист драматизирует фабулу, но даже самые неожиданные